

『サロメ』の一考察—サロメ伝説とワイルドの独創性

新 谷 好

A Study on *Salomé*: Legend of Salome and Wilde's Originality

Yoshimi SHINTANI

はじめに

世紀末芸術の様々なジャンルで取り上げられ、無垢と退廃、清純と官能を合わせもつ妖しいファム・ファタールの代表格は、サロメである。この妖しい魅力をたたえた女性像に魅せられた芸術家は、ワイルドばかりではなくモロー、バンヴィル、ラフォルク、ユイスマンスなど枚挙に暇がない。ワイルドは、1891年の暮れにパリでフランス語で執筆し、翌年ロンドンでサラ・ベルナールを主演として初演を行なう予定であったが、聖書中の人物の舞台上演を禁じる検閲制度に抵触し、そのリハーサルは三週間で打ち切られてしまった。それゆえ、リハーサルの過程で出来上がるはずのト書がこの劇では少なく、例えば「七つのペールの踊り」など具体的にどのような踊りで、どのような伴奏によって踊るのが不明である。

しかし、ワイルドはこの作品を1893年にフランスとイギリスで同時出版している。その後、ピアズリィの挿絵入りのダグラスの英訳版『サロメ』が、1894年にジョン・レーン社から出版されたが、これはワイルド自身も加筆したいわく付きの代物である。この英訳版は、ワイルドが『獄中記』(1897)で述べる通り、問題のある翻訳で、甚だしい誤訳を挙げれば、'ton grand-père gardait des chameaux' が 'thy father was a camel driver'、'les figues vertes' が 'ripe figs' となっている。他にも、エロディア（ヘロディアス）の台詞の 'Ils sont tous à fait bêtes.' やエロド（ヘロド）の台詞 'N'est-ce pas qu'il faut être raisonnable?' などリフレインに相当する部分をダグラスは無視して訳出していない。

結局、『サロメ』は、1896年にルニュー・ポエによってパリで初演されたが、この時ワイルドは獄中であって「僕の感謝をルニュー・ポエに伝えてもらいたい。不名誉と恥辱を味わっている時に僕が今なお芸術家として評価されるのはすばらしいことなのだ」と親友のロバート・ロスにしたためている。そして、ワイルドの死後、1902年にマックス・ラインハルトがこの作品をベルリンで上演して大成功を博し、それを見て感激したリヒャルト・シュトラウスが1905年に

オペラ化して、ワイルドの『サロメ』は不動の地位を築くことになった。

さて、ワイルドが『サロメ』をフランス語で書いた動機や、サロメ伝説を扱った先行作品からワイルドがどのような靈感を受け、どのようなサロメ像を創造したのかを探り、ワイルドの独創性がどこにあるのかを検討したい。

まず、ワイルドがフランス語で書いた動機から探って行くことにしよう。

1

『サロメ』をなぜフランス語で書いたかの新聞記者の質問に対し、ワイルドは、1892年6月30日付けの『ペルメルバジェット』紙で次のように答えている。

この劇を書いた私の考えは、単にこうだったのです。私が自由に扱えるとわかっている楽器があり、それは英語です。生まれてこの方ずっと聴いてきた別の楽器があり、一度この新しい楽器に触れて、そこから何か美しいものが作れるかどうか確かめてみたかったのです。・・・もちろん、フランスの文学者だったら使わないような表現形式がありますが、それが劇に浮き彫りの効果あるいは色合いを添えています。メーテルリンクの生み出す多くの奇妙な効果は、³ フランドル生まれの彼が外国語で書いたことに由来するのです。

ワイルドは、フランス語を上手に話したが、ベックフォードやハミルトンのような完璧な文体でフランス語を書けなかったらしい。現存する初稿では、ワイルドは書けるところまでどんどん台詞を書いていき、行き詰まるとそこは飛ばして次のところからまた書き始め、後でその間隙を埋めて登場人物を割り振るつもりであったらしい。第二稿では、台詞に登場人物の見出しが付き、劇作の過程の複雑さを示し、第三稿で初めてワイルド以外の筆跡が現れ、多くの校訂の跡を示しているので、この時点でワイルドが四人の友人、メリル、ルテ、シュオップ、⁴ ルイスに要請し、フランス語文法の観点から校正してもらったようである。

さて、先ほどの質問に対してワイルドがメーテルリンクに言及し、‘instrument’（「楽器」）という言葉を使っていることは注目に値する。というのは、ワイルドはメーテルリンクの『マレーヌ王女』（1889）の紹介文を書くようにハイネマン社から依頼されているからである。結局ワイルドはその紹介文を書かずじまいであったが、『マレーヌ王女』の『サロメ』に与えた影響は甚大と思われる。『マレーヌ王女』の開幕の場面は、宴会場の外の夜の庭で、しかも、森羅万象の異変に人々は驚き「大きな不幸」の前兆と恐れる。⁵ そして、その不安に捕らわれた人々が神秘的で幻想的なドラマを繰り広げる。例えば、空は真っ黒、月も異様に赤く、人々は

何か得体の知れない恐怖に怯え、見るもの、聞くものに異常に反応する。また、この劇特有の色彩、音、踊り、不気味な死の影、それを象徴する血、神秘的な「七」の数字、ものうげで幻想的な雰囲気醸し出す台詞のリフレイン、ペギン会修道女たちの読み上げる連櫓の宗教的雰囲気など、『サロメ』との類似点が数多く見受けられる。後年、メーテルリンクに出会った時の模様を、ワイルドはロバート・ロスに次のように知らせている。

彼は気さくな人だ。もちろん、彼は芸術を全く捨ててしまっている。彼は、ただ人生を健全で健康的なものにし、魂を文化の束縛から自由にしておこうと思っている。芸術は、今の彼には病弊と思えるのだ。そして、『マレーヌ王女』も彼の若き時の馬鹿げた作品なのだよ。・・・君は、『ペリアスとメリザンド』についてはまだ僕に何も話してくれていなかったね。馬鹿げたものだったかね？⁶

ワイルドが『獄中記』の中で「一曲の音楽のような」と呼ぶ『サロメ』は、メーテルリンクの『マレーヌ王女』の中にワイルドが看取した、詩的な音楽性と幻想に感化された結果生まれた作品のように思われる。また、ワイルドは、『フローレンスの悲劇』、『聖娼婦』と共に、『サロメ』のことを「美しく彩色された音楽的作品」と『獄中記』の中で呼んでいるが、この時期ワイルドは劇の台詞の持つ音楽性に惹かれたようだ。この時期にワイルドが音楽そのものにも関心を寄せたことは、彼の抒情詩『忠実な羊飼』の作曲をジョン・ケーペルに依頼していることから推測できる。⁷それゆえ、フォーレ、ドビュシーが『ペリアスとメリザンド』(1892)に曲を付け、シュトラウスが『サロメ』に作曲したのは、何等偶然ではないようだ。このことは、アレクサンダー・ツェムリンスキーがワイルドの『フローレンスの悲劇』をオペラにしていることからある程度推察できるのではなからうか。

さて、ケリー・パウエルは、当時のイギリスでは検閲制度に二重標準があり、フランス語の作品は英語の作品に比べて検閲が寛容であったため、ワイルドが『サロメ』をフランス語で書いたと述べている。さらに、パウエルは、英語を話せないサラ・ベルナルのレパートリーに合わせてワイルドが『サロメ』を書いたと推論し、ベルナルの役柄は、子供のように嫉妬深く残酷で、感情の起伏の激しい女王か王女で、社会の追放者、異端者に激しく恋をし、その台詞はものうげで旋律的な独白が多く、十八番は非業の死を遂げるものであったと指摘している。⁸このパウエルの説は、かつては説得力のある興味深いものであったが、当時、詩人のポール・フォールが、彼のパリジャン・テアートル・ダールでサンボリストたちの作品を取り上げ、『マレーヌ王女』と『サロメ』の上演を予定していたことが現在判明している。⁹それゆえ、パウエルの検閲制度抜け道説は、首肯しがたく思われる。『サロメ』の上演禁止で、ワイルドが激昂しフランスに帰化すると言ったことは有名であるが、その理由の一端は、ワイルド自身が述

べているように、イギリスでは厳禁であった宗教劇がパリで上演されていたことにあるようだ。というのは、ワイルドがこの劇を執筆した時期は、パリのサンボリストたちの最盛期にあたり、フォールたちは『ソロモンの雅歌』に基づいたポール＝ナポレオン・ロワナルの作品を彼の劇場で上演しているからである。そして、その劇場を引き継ぎテアートル・ド・ルーブルと改名したルニュ・ポエが、メーテルリンクの『ペリアスとメリザンド』を上演し、ワイルドの『サロメ』も手掛けたのである。

また、サロメを演じる女優に関しても、ワイルド自身が後年「世界中でサロメを演じることのできる唯一の女優は、サラ・ベルナールである」¹¹と手紙に書き記しているが、当時ワイルドが熟練した一流の踊り子を想定していたという事実や、逆立ちで踊るルーマニアの踊り子にワイルドが興味を抱いたという友人たちの逸話を突き合わせると、ワイルドがベルナールのために『サロメ』を書いたというパウエル説は認めがたいように思われる。それを確証するかのよう、この劇がベルナールのために書かれたと書評した『タイムズ』紙に宛て、ワイルドは「私の劇は決して断じてこの偉大な女優のために書かれたものではない」¹²と書き送っている。

それゆえ、ウィルフリッド・ブラントが「オスカーは[コメディ]フランセーズで上演するためフランス語で劇を執筆していると我々に語った。彼はフランス学士院会員になる野心を抱いている」¹³と1891年10月27日の日記に書き記しているが、『サロメ』は、ワイルドがフランスの劇場で上演しようとフランス語で書き上げた野心作であることだけは確かである。

それでは、次にサロメを扱った先行作品について検討することにしよう。

2

サロメ伝説の起源は、新約聖書の「マタイによる福音書」の第三章と第十四章、「マルコによる福音書」第一章と第六章、および「ルカによる福音書」の第三章で記述される聖ヨハネに纏わる挿話である。キリストに洗礼を授け救世主の到来を予言するヨハネは、ヘロデ王が兄弟の妻ヘロディアスを娶って近親相姦の罪を犯したことを激しく非難したため、牢獄につながれる。一方、ヘロデ大王の孫娘で気性が激しく野心家のヘロディアスは、ヨハネを恨み殺害したが、臆病なヘロデはヨハネを殺したくない。そんなある日、ヘロデは誕生日を祝って大宴会を催し、その宴席でサロメは「高貴な女性に不似合いとシリアでは見なされていない独特な踊り」¹⁴を披露し、列席の人々をはじめヘロデを喜ばせたのである。

そこで王はこの少女に「ほしいものは何でも言いなさい。あなたにあげるから」と言い、さらに「ほしければ、この国の半分でもあげよう」と誓って言った。そこで、少女は座をはずして、母に「何をお願いしましょうか」と尋ねると、母は「バプテスマのヨハネ

の首を」と答えた。するとすぐ、少女は急いで王のところに行って願った、「今すぐに、バプテスマのヨハネの首を盆にのせて、それをいただきとうございます」。王は非常に困ったが、いったん誓ったのと、また列座の人たちの手前、少女の願いを退けることを好まなかった。そこで、王はすぐに衛兵をつかわし、ヨハネの首を持って来るように命じた。衛兵は出て行き、獄中でヨハネの首を切り、盆にのせて持ってきて少女に与え、少女はそれを母にわたした¹⁵。

このように、ヘロデはヨハネを恐れていたので「非常に困った」が、仕方なくヨハネの断首を命じている。そして、ヘロディアスとサロメは、ヨハネ、イエス、そしてこれら二人の預言者を崇拝する群衆と対立関係にあり、サロメは「ヘロディアスの娘」と言及されるだけの端役で母親の傀儡にすぎない。

ところが、四世紀にアレクサンドリアにヨハネの教会が建てられるに及んで、人々の興味がサロメにも集まり、一躍サロメはローマのデカダン文学者の間で人気となる。そして、中世には、十字軍遠征のためヨハネが再度注目され、それと共にサロメも教会の装飾などに描かれ、徐々にヘロディアスと混同され始める。ルネッサンス期になると、ジョット、ギルランダーヨ、ティツィアーノ、アンドレア・デル・サルト、フラ・フィリッポ・リッピなどの画家がサロメに着目し、物静かで威厳のある風貌を帯びた愛らしいサロメ像を描いている。やがて、ハイネが『アッタ・トル』(1842)を出版し、次のように歌って、サロメ伝説の中にヘロディアスの官能的残虐性を持ち込むことになる。

彼女は、いつも両手に持っている。

あの嘆かわしい大皿を、

彼女は、それに載った洗礼者ヨハネに口付けするのだ。

そう、熱烈に口付けするのだ。

というのも、以前、彼女は洗礼者を愛していたから――

これは、聖書には書かれていないことだが、

でもその伝説は今も残っている。

ヘロディアスの残虐な愛の伝説が――

そうでなければ、他に何の説明がつこう。

あの貴婦人の奇妙な憧れについて――

愛してもいない男の首なんぞ、

女がどうして欲しがるものか？¹⁷

このように、ファム・ファタールのヘロディアスは、子供っぽい笑い声をあげ、ヨハネの首を「玩具」のように投げ上げては受け止める。このハイネの描く魔性の女のヘロディアス像は、マリオ・プラッツの指摘のようにまずフランスで継承される。パンヴィルは、『踊り子』(1870)でアンリ・ルニューのサロメの絵に触れ、「あなたはいつも無邪気に愛していた/きらめく玩具と切り落とされた首を」¹⁸と歌い、また、ラフォルグの『伝説的道德劇』(1886)では、ヨハネの首を皿に載せて自室まで運ばせたサロメは、その生首に電流を流す実験をし、「慈悲深く」接吻した後、その首を岬から海に投げようとして墜落死する¹⁹。さらに、マラルメは『エロディアーデ』(1898)の中で「処女であることの恐怖を愛する」²⁰孤独なナルシストのエロディアーデ(ヘロディアス)像を創造している。このマラルメの作品は、ユイスマンスの『さかしま』(1884)で言及されているので、出版以前から友人間で知られていたことになる。この「月」を熱愛する処女のエロディアーデは、鏡に映る自らの「眼差し」にうっとりで見入るナルシストである。

また、世紀末デカダンスの祈禱書となったユイスマンスの『さかしま』では、主人公デ・ゼッサントがギュスタヴ・モローのサロメの絵画を二枚入手し、その踊り子の魅力に取り付かれる。ワイルドは、1890年版の『ドリアン・グレイの肖像』の第九章でモローに言及しているが、もともとフロベールの描くサランボーに取り付かれたモローは、踊るサロメのデッサンを120枚描き、その中の70枚はサロメだけを描いている。そして、モローの油絵「踊るサロメ」²¹と「出現」がサロンに出展された時、50万人以上の人々がその絵を見に出掛けている。このモローの描くサロメの中に、デ・ゼッサントは次のようにファム・ファタールの原型を垣間見ている。

瞑想的で、荘重な、ほとんど厳肅な顔をして、彼女はみだらな舞踏を始め、老いたるヘロデの眠れる官能を呼び覚ます。乳房は、波打ち、渦巻く首飾りと擦れ合った乳首は勃起する。・・・聖書の中のあらゆる既知の条件からはみ出したような想像力によって描かれた、このギュスタヴ・モローの作品に、デ・ゼッサントは、要するに、彼が長いこと夢見ていた超人的な、靈妙な、あのサロメの実現された姿を見るのであった。・・・彼女はいわば不滅の「淫蕩」の象徴的な女神、不朽の「ヒステリー」の女神、呪われた「美」の女神となったのである。²²

さて、画家のホームズは、『サロメ』についてワイルドと会談した夕べに触れて、「これは、空想的な想像力の戯れとして着想したもので、その元になる部分では、メーテルリンク、フロベール、そして宝石で飾られたギュスタヴ・モローの儀式主義が誘示されパロディー化されている」²³と述べている。また、作家のマズルの回想では、ムーラン・ルージュでルーマニアのアクロバットの踊り子が逆立ちで踊るのを見たワイルドは、「彼女は、僕のこれから書く劇でサロメ役を演じなければならない。フロベールの物語のように、彼女に逆立ちで踊ってもらいた

いのだ。」²⁴と語ったそうである。フロベールは、ルーアン聖堂のステンド・グラスに描かれた逆立ちで踊るサロメにも触発されたいが、元来はモローの描くサロメの絵に感化され『エロディア』(1877)の執筆を始めている。この『エロディア』では、大帝國を夢見る野心家のエロディアは、エロドとの間に子供ができると確信して娘サロメをローマに残してきている。しかし、エロディアとの結婚のためエロドがアラブの国王の娘と離婚したため、戦争が十二年間続き、エロディアはエロドが自分を離縁するのではないかと心配している。というのは、エロディアの悩みの種は、「雨水だめ」²⁵に閉じこめられている預言者イアオカナン（ヨハネ）で、イアオカナンは、兄弟の妻を娶って近親相姦の罪を犯したエロドが「ラバの生殖不能症」によって神に罰せられていると大声で誹謗中傷するからである。このイアオカナンは、来るべき神の救済を語る際には「甘く優しく美しい」声になるが、非難の矛先が一旦「呪われた」「バビロンの娘」エロディアに向けられると、雷のような怒号に豹変する。それゆえ、エロディアは、イアオカナンを「雨水だめ」の中で殺害しようと密かに策を弄するが、エロドの手助けがないため功を奏さない。そのため、彼女は、若かりし頃の自分を彷彿とさせるサロメを密かに呼び寄せ、エロドがサロメを愛するようにと画策する。

かくて、宴会が始まり、ナザレ人、パリサイ人、サドカイ人の間で、イエスの奇跡、救世主、預言者エリヤのことで論争が起こる。そんな中、エロディアが姿を見せ、やがて、人々の驚嘆の中、サロメが登場して「愛の狂乱」の踊りをし、さらに扇情的な逆立ちをすると、エロドは悦楽の嗚咽をあげ、「王国の半分」を与えようと言う。すると、サロメは、楼台に隠れている母親の指図で、預言者の首を要求する。その際、「歯音不全の発音をする」「子供っぽい」サロメは、イアオカナンの名前をしばし思い出せない。そして、イアオカナンの首を受け取ると、サロメはすぐに母の所へ持っていく。一方、エロドはイアオカナンの首を目の当たりにして涙を流す。というのは、エロドはイアオカナンを何故か好きにならずにいらなかったからである。このように、フロベールの物語は、聖書の記述をほぼ踏襲したものである。しかし、この物語には「重要人物の死」を预言する人物が登場している。それは、エッセネ派の信徒で占星術師のファニユエルである。このファニユエルの预言能力を疑わなかったエロドは、当初死の预言は自分のことに違いないと思っていたのである。

さて、ワイルドは『サロメ』の上演禁止の際のインタビューで、聖書を題材にしたオラトリオやオペラ、例えば、グノーの『シバの女王』(1862)、サン・サーンスの『サムソンとデリラ』(1877)、ヘンデルの『マカベウスのユダ』(1747)、そしてマスネの『エロディアード』(1884)に言及している。また、ワイルドはマスネの『サッフォー』(1897)について、「マスネの曲がいつもそうであるように、この曲もあてもなく彷徨い、果てしなくうわべだけの騒音ばかりで真の旋律は現れず、主題も絶えず提示されるがいかなる展開部にも変ずることがない……」²⁷と述べている。このように、ワイルドは、マスネのオペラに馴染みがあるので、ワイルドがマス

ネの『エロディード』を観劇した可能性がある。このオペラは、1884年2月1日からパリのテアトル・イタリアンで初演され、同年の5月から6月にかけてワイルドはパリに新婚旅行に出掛けているので、その時にワイルドがこのオペラを見た可能性は十分にある。というのは、このオペラでのエロディードとサロメの母娘関係の認知の仕方、エロディードのサロメに対する母親としての感情の変化などは、ワイルドの『レディ・ウィンダミアの扇』(1892)のアーリン夫人とマーガレットの母娘関係を彷彿とさせるからである。

このマスネのオペラは、フロベールの『エロディア』を基にしているが、粗筋はフロベールのと大幅に異なっている。このオペラでは、エロドは、美しい少女サロメに夢中になるが、彼はサロメが王妃エロディードの娘であることを全く知らない。また、エロディードも、この少女が自分の娘であることを少しも知らない。たまたま、エロディードが、夫の愛情を奪った恋敵の正体を知ろうと占星術師ファニュエルの所に出掛け、初めてサロメが自分の娘だと教えられる。しかし、エロディードは、サロメが恋敵であるが故にファニュエルの言葉を信じようとしなない。一方、サロメも、自分を見捨てた母親を捜しているが、母親の正体を知らず、預言者ジャン（ヨハネ）に出会って恋してしまう。このジャンに悪し様に侮辱されたエロディードは、エロドにジャンの首をはねるよう求めるが、エロドは、群衆に人気があるジャンを利用して、ローマに反乱を起こそうと画策する。その最中、ローマ総督のヴィテリウスが兵を率いて到来し、暴徒を鎮めてジャンを捕えてしまう。その騒動の中、サロメに求愛し拒絶されたエロドは、ジャンがサロメの恋しい男と知ると、嫉妬のあまりジャンとサロメに処刑の宣告をする。エロディードは、娘の処刑の宣告に「哀れみ」を覚えるが、嫉妬心からサロメを助けようとしなない。

かくて、処刑を目前にしたジャンは、「私には何の後悔もないが、それでも、ああ弱きこと！/あの子のことを思うと、あの子の輝くような顔立ちが、/いつも私の眼前にあって、/あの子の思い出が何と私の胸を苦しめることか！」と嘆く。そこへ、サロメが現れると、ジャンは愛を告白し、死を前にして二人は永遠の愛を誓う。しかし、ジャンだけ刑場に引き立てられ、サロメは助命されて宮殿に連れていかれる。そこで、サロメは、ジャンの助命を嘆願する。エロディードは、さめざめと泣く娘の姿を目の当たりにして、初めて嫉妬心から目覚める。しかし、時すでに遅くジャンは処刑され、それを知って逆上したサロメは、エロディードに短剣で襲いかかる。たまりかねたエロディードは、「どうか、お許しを！私は、あなたの母ですよ。」と正体を明かすと、絶望したサロメは自刃して果ててしまう。

このように、このオペラでは、サロメとエロディードは実の母娘でありながら、お互いに顔も知らない。また、このオペラでは、女性としてのエロディードに焦点が当てられ、エロドの愛をめぐって苦悶するエロディードが娘サロメと愛の確執を繰り広げ、やがて娘への「愛」に目覚める。そして、何度も「子供」と呼びかけられる純粹無垢なサロメは、決して踊

ることもない。

ここで、ワイルドの『サロメ』を具体的に検討して、先行作品との相違について考えてみたい。

3

ピーター・レイビィは、『サロメ』の情景がフロベールの残響と指摘し、まずテラスは人工的なものに自然が侵害する「不可欠なワイルド的场所」と述べ、また「階段」と「雨水だめ」は「二つの対立する焦点」を与えると述べている。²⁹つまり、人工的なものと自然なものが混ざり合うテラス、また宮殿へ通じる階段と地下の雨水だめによって分断される空間は、この劇の特質を浮き彫りにしていると考えられる。そして、閉ざされた空間の宴会場や雨水だめからテラスに出てくることによって、登場人物は、自然に曝され、内に閉ざした欲望を開放してその相貌を変え、生々しい愛欲のドラマを展開する。しかし、ヨカナーンは、サロメによって雨水だめから解き放たれながら、また自ら雨水だめに戻り、エロドも、エロディアを残したまま、閉ざされた人工の宮殿へと回帰していく。このように、この劇は、自己の解放と回帰の問題をも孕んでいる。

このような舞台設定のため、テラスにいる登場人物は、「見ること」、「聞くこと」を求めてやまない。というのも、登場人物は、宴会場からの騒々しい物音、雨水だめに幽閉されているヨカナーンの声を耳にし、それに反応して視線を向けるからである。そして、この分断された状況を助長するのは、救世主、奇跡、神についての混沌とした議論であり、ヨカナーンの黙示録的予言である。それは、例えば、天使や神を見るとか「死の天使の翼の羽ばたき」を聞くとかのように、通常人知の及ばぬ事柄である。

実際、この劇は、「サロメ王女は今宵何と美しいのでしょうか！」とナラボスが賛嘆する場面で始まり、宴会場で義父エロドの視線に耐えかね青ざめているサロメの様子、また、その眼差しをサロメが避けるため陰鬱な表情を浮かべるエロドの様子が語られ、特に「見ること」が「不幸」を招くと反復強調される。まず、ナラボスは、サロメを見過ぎるために小姓に小言を言われ、エロドもサロメを見るたびにエロディアに咎められるが、二人は美しいサロメを見ずにはいられない。そのサロメは、テラスに逃れてきてほっとするが、間もなく「神の酒に酔った人」のように話すヨカナーンの「奇妙な声」に魅せられて陶然とし、エロドが禁じる雨水だめの蓋を開けるようナラボスに求める。この時、サロメはナラボスを誘惑し、「私を見て」と繰り返す。すると、ナラボスは、催眠術に罹ったかのようにそれに応じてしまう。このように、禁じられたものを見たい欲望は、それを見てはならないという禁止によってさらに増大し、同時にその禁止が無視されることによって禁止の拘束力の無力さが際立つ反面、欲望の強烈さが

浮き彫りとなる。

さて、サロメは「駱駝の毛皮と革帯」を身に纏う「野性的な」(‘farouche’)ヨカナンを見て、最初は尻込みするが、美しいヨカナンの虜になってしまう。しかし、「神を見ることを望む人の目隠しの布」を付けているヨカナンは、サロメの美しさに気付かず、「金色の臉の金色の目で見る女」は誰だと問う。サロメが「エロディアの娘」と答えると、ヨカナンは、「下がれ！バビロンの娘・・・ソドムの娘」とサロメを「売春婦」扱いし、自ら雨水だめに戻っていく。そこへ、ヨカナンを恐れて出てくるはずのないエロドが、酒に酔ってサロメを追いかけてくる。エロドは、美しいサロメへの欲情に囚われ、杯に赤い唇を付けてとか、果物に菌形を付けて欲しいと要求し、果ては、エロディアの玉座を与えようと申し出る。このエロドの求愛行為がごとごとくサロメに拒絶されると、エロドは、陰鬱な気分を払拭するためサロメに踊りを要求し、何でも褒美を与えると誓約する。かくて、踊りを舞ったサロメは、ヨカナンの首を所望し、再三に渡るエロドの交換条件をも拒絶して、ヨカナンの首をもらい受け、それに口付けしながら「あなたは私を決して見て下さらなかった。もしあなたが私を見て下さっていたら、あなたは私を愛して下さったでしょう。この私はあなたを見たわ、ヨカナン、そして、私はあなたを愛したのよ」と独白する。吸血鬼さながらに変貌したサロメの姿を目の当たりにして空恐ろしくなったエロドは、奴隷たちに松明を消させ「何も物を見たくない」と言う。すると、星も月も隠れ、あたり一面真っ暗になる。しかし、エロドが階段を上り始めると、一条の月光がヨカナンに口付けするサロメを照らし出し、それを見たエロドは「この女を殺せ！」と命じる。このように、「見ること」は登場人物を欲望の虜にする反面、その欲望が充足されない場合には自己破壊や殺害に駆り立てる重要な動因となっている。

また、エロディアが「夢想してはなりません。夢想家は病人ですよ」と語る如く、この劇は、酒や信仰や愛に酔った「夢想家」たちの繰り広げる狂気の劇である。そして、夢想する登場人物は、その夢を「月」に投影する。しかし、この月は、夢想しないエロディアにとってはただの月にすぎない。それ故、この変幻自在な月は、『ドリアン・グレイの肖像』の肖像画のように、見る人の想念を映し出す魔法の「鏡」の機能を果たしている。まず、ナラボスは、月の中に「かわいい白い鳩のような銀の足をした」「踊る」「王女」のサロメを思い描く。しかし、エロディアの小姓は、月が「墓から出てきた」「死んだ女」のように「死人」を探し求めていると思う。やがて、宴会場から逃れてきたサロメは、月を見て「冷たい」「純潔の」「処女」の「女神」だと自己投影する。その後、サロメがナラボスを誘惑するや、月は「異様な様相」を呈し、ナラボスが自殺すると、小姓は、月が「死人」を探し求めているのだと合点する。そこへ、エロドが登場し、サロメや自らの姿を彷彿とさせるかのように、月は、「酔った」「全裸の」「ヒステリックな女」のように、「恋人を探し求め」「よろめいている」と言う。その後、月は「血のように真っ赤」となり、「大きな黒い雲」が月を覆い隠すが、やがて一条の月光がヨカナ

ーンに口付けするサロメを照らし出す。まさに、ボリス・ブレイゾールが述べるように、『サロメ』は月のドラマである。フェニキアの女神、『三日月形の角を持つ天の女神』アスタルテが、情熱の象徴として現れ、その跡に愚行、破壊、死を残していく³⁰のである。

そして、「情熱の象徴」の月の変化と共に、登場人物もその相貌を極端に変える。例えば、サロメは、その名前のアラム語の語源が示すように「平和」を意味し、平和や純粹無垢の象徴としての「白い鳩」で表されている。そのサロメが、ヨカナンに「淫蕩な人」と罵倒され拒絶されると、「私は、処女だった。あなたは、私の処女を奪った。私は、純潔だった。あなたは、私の静脈に火をたぎらせた。」と独白する狂女に変貌する。このようなサロメの変貌は、ヨカナンにも当てはまる。兵士によって「とても優しい」と紹介されるヨカナンは、「神の酒に酔った人」のように「恐ろしいこと」を叫び、人々を断罪する。そして、「ほっそりとした象牙の像」のように「純潔」であるヨカナンの外観は、とても「野性的」である。このように、相反するイメージが登場人物に付与され、感情や欲望の激発と共に、登場人物はその相貌を極端に変える。エロドの場合も、そうである。彼は、近親相姦の結婚を咎めるヨカナンの言説が正しいと思いながらも、サロメに愛欲を禁じ得ず、自己矛盾を来たしている。そして、ヨカナン同様「翼の羽ばたき」を耳にしたエロドは、寒く感じた途端に、「暑すぎる。息が詰まる。両手に水をかけてくれ。雪を食べさせてくれ。マントのホックを外してくれ。早く、早く、マントのホックを外してくれ。いや。・・・私を痛めつけているのは、王冠だ、薔薇の冠だ。薔薇の花は、火で出来ているようだ。薔薇の花が、私の額を火傷させたのだ」と支離滅裂なことを言うのは、その好例である。

このように、登場人物の言説や行動は、いささか突飛で極端である。というのは、「愛の神秘」の故に、登場人物が極端に変貌するからである。この急激に変化する「愛」の情熱と冷酷の両極端の性質を包含するメタファーは、「銀色」である。「銀色」は、月の象徴と相まって、頻繁に使われ、テキスト自体に浸透している。そして、サロメとヨカナンを結びつけるイメージも、「銀色」である。ヨカナンは、サロメによって「銀の像」と形容され、サロメも、ナラボスに「銀の花」と譬えられている。この「銀色」は、月のイメージと同様、冷たさと情熱の両極端の性質を有する「愛」の女神アスタルテのメタファーであると言ってもよい。

また、月は、純潔、情熱、死を象徴する白、赤、黒と変化する。この白、赤、黒の色彩は、サロメがヨカナンを形容する際の「白い」体、「黒い」目、「赤い」口に反響している。『サロメ』に相応しい舞台設定について、ワイルドは、「豪華な薄暗い背景で、ユダヤ人は黄色、ヨカナンは白、エロドは濃い暗赤色、サロメ自身は蛇のように淡い緑色³²」と語っているが、サロメの「緑色」は、特に注目すべきである。というのは、ヨカナンの閉じこめられている「雨水だめ」は、「緑色のブロンズの壁」で取り囲まれ、ナラボスを誘惑するサロメの言葉は、「あなたのためにかわいい花、かわいい緑の花を落として差し上げましょう」となっているか

らである。この「緑の花」は、レイビィが語るように、同性愛を表すワイルドの「私的な暗号」である。³³ しかも、小姓は、ナラボスが自殺すると「彼は私の親友だった。そして、親友よりも親しい人だった」と、意味ありげに彼の死を嘆くからである。それゆえ、この劇にはアンドロギュノスの人物が数多く登場し、男性同士の同性愛のモチーフが潜んでいると考えられる。

おわりに

ワイルドは、『聖娼婦』(1893年頃)でも、聖人ホノリーウスと性愛に耽る娼婦ミルリーナを配し、キリスト教的精神主義と異教のエロスを対立させ、特に、キリスト教的罪惡の觀念を知らない無垢なミルリーナを聖娼婦とすることによって、道徳律に縛られたブルジョワ社会に挑戦状を叩き付けようとしている。それゆえ、サロメの物語は、ワイルドにとって格好の題材であったように思われる。

これまで見てきたように、サロメを扱った先行作品は様々であるが、ワイルドは、その中でも「少女」サロメを「女」サロメに書き換え、サロメの官能性を際立たせている。この異教のエロスを体現するサロメの対極として、ワイルドはキリスト教的禁欲主義を説く「神に選ばれし人」ヨカナンを配し、彼の台詞はもちろんのこと、他の登場人物の台詞も聖書に基づかせている。また、ワイルドは、エロディアを終始脇役とし、近親相姦の罪を犯して生殖不能症に陥っているエロドの罪惡感を際立たせ、ヨカナンの言説を正しいと信じながらサロメに欲情を禁じ得ないエロドの自己矛盾を浮き彫りにしている。さらに、ワイルドは、同性愛的傾向のあるエロディアの小姓と「美しい」ナラボスを登場させ、エロドの同性愛的傾向をも匂わせている。というのは、ナルシスを想起させるほどに美男子で「フルートの音」のような声のナラボスは、エロドが追放した先王の息子であるが、エロドの寵愛を受けて衛兵隊長に任じられているからである。そして、ナラボスがサロメに恋し、その愛しいサロメがヨカナンに激しく恋し迫るのを見るに耐えずナラボスが自殺すると、小姓は、「親友よりも親しい人」であるナラボスの死を嘆き悲しむからである。一方、サロメはナラボスの自殺に何の反応も示さず、「あなたの口に口付けするよ、ヨカナン」と凄まじく迫る。また、「七つのペール」の踊りをしたサロメは、彼女自身の「plaisir」(「望み」)でヨカナンの首を要求し、再三に渡るエロドの交換条件を拒絶して、ヨカナンの首をもらい受け、それに口付けして陶醉する。このように、ワイルドは人間の中に潜む愛欲の強烈さを浮き彫りにしている。しかし、吸血鬼のように変貌したサロメの姿を目の当たりにして空恐ろしくなったエロドは、サロメの行為が「見知らぬ神」に対する「大罪」であると確信し、兵士たちに命じて、ヨカナンの预言通り、サロメを楯で押し殺す。かくて、酒と愛欲の酔いから醒めて素面となった四分領太守エロドによって、サロメは抹殺されるのである。また、この劇では、占星術師ファニユエルは登場せず、不吉な

死の予兆は、登場人物の不安感に投影され、その不安感、ヨカナーンの予言や不気味な月によって増幅される。

このように、ワイルドは、サロメを扱った先行作品をある程度踏襲しながら、真にワイルド的で象徴主義的な劇に仕上げている。そして、サロメの物語を再構築する際、ワイルドは、メーテルリンクのようにフランス語で創作し、色彩、踊り、不気味な死の影、それを象徴する血などを作品に織り込み、詩的で幻想的な「音楽的作品」に仕上げている。出来上がった『サロメ』を、ワイルドは校正を依頼した友人の一人、ピエール・ルイスに献呈している。それに対して、ルイスは、ワイルドに次のようなソネットを書き送っている。

輝きかすむ七つのベールを通して
彼女の体の曲線は月へ反り返り
彼女は褐色の髪で触れ
指で愛撫すると、星は光り輝く。

尾を広げる孔雀の夢を見て
彼女は羽根の扇に隠れて微笑し
旋風の渦の中彼女が踊れば
青い肩掛けは弧を描いて軽やかに浮かぶ。

黄色い波の最後のベールをまとい、ほとんど裸体となって
彼女は遠ざかり、戻り、向きを変え、通り過ぎる。
玉座の端で四分領太守が震えながら彼女に懇願し促すが、

逃れた彼女は、夜の薔薇と一緒に踊り
野生の足を血の中に踏み入れて³⁴
背後に恐ろしい月の影を引く。

注

- 1 本稿ではRobert Ross, ed., *The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde* (London: Dowsons of Pall Mall, 1969), Vol. 4をテキストとして用いている。英語版に関しては、Peter Raby, ed., *The Importance of Being Earnest and Other Plays* (Oxford: Oxford Univ. Press; 1995)を使用している。
- 2 Rupert Hart-Davis, ed., *The Letters of Oscar Wilde* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1962), p. 399.
- 3 E. H. Mikhail, ed., *Oscar Wilde: Interviews and Recollections*, 2 vols (London: Macmillan Press Ltd., 1979), Vol. 1, p. 188.

- 4 Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997), pp. 121-22参照。
- 5 Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine* (Gallimard, 1983)をテキストとして用いている。
- 6 Hart-Davis, p. 756.
- 7 Karl Beckson and Bobby Fong, "A Newly Discovered Lyric by Oscar Wilde," *Times Literary Supplement*, 17 February 1995, p. 9.
- 8 Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990), pp. 35-49参照。
- 9 William Tydeman and Steven Price, *Wilde - Salome* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996), p. 6参照。
- 10 Loc. cit.
- 11 Hart-Davis, p. 834.
- 12 Ibid., p. 336.
- 13 William Tydeman and Steven Price, p. 15.
- 14 William G. Hutchison, trans., *Renan's Life of Jesus* (London: Walter Scott Publishing Co.), p. 126.
- 15 日本聖書協会『聖書』(東京, 1976), p. 60.
- 16 Françoise Meltzer, *Salome and the Dance of Writing* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987), pp. 15-16参照。
- 17 Mario Praz, *The Romantic Agony*, trans. Angus Davidson (Oxford: Oxford Univ. Press, 1970), p. 314. なお、邦訳に関しては、倉智 恒夫(他)訳『肉体と死と悪魔』(国書刊行会、1986)を参考にさせていただいたことを付記しておく。
- 18 Ibid., p. 315.
- 19 Ibid., pp. 315-16参照。
- 20 Stéphane Mallarmé, *Poésies* (Paris: Livre de Poche), p. 38.
- 21 Meltzer, pp. 18-19参照。
- 22 Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, trans. Margaret Mauldon (Oxford: Oxford Univ. Press, 1998), p. 45. なお、邦訳に関しては、倉智 恒夫(他)訳『肉体と死と悪魔』(国書刊行会、1986)を参考にさせていただいたことを付記しておく。
- 23 Mikhail, Vol. 1, p. 201.
- 24 Mikhail, Vol. 2, p. 446.
- 25 Gustave Flaubert, *Trois Contes* (Paris: Livre de Poche, 1972), p. 124.
- 26 Mikhail, Vol. 1, pp. 187-90参照。
- 27 Hart-Davis, p. 753.
- 28 Jules Massenet, *Hérodiade* (EMI Classics, 1995)所収のLivret de Paul Milliet and Henri Grémontから。
- 29 Peter Raby, *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, p. 327参照。
- 30 Boris Brasol, *Oscar Wilde* (New York: Octagon Books, 1975), p. 218.
- 31 Karl Toepfer, *The Voice of Rapture* (New York: Peter Lang, 1991), p. 77参照。
- 32 Mikhail, Vol. 1, p. 201.
- 33 Peter Raby, *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, p. 329参照。
- 34 Stuart Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, 2 vols (New York: Haskell House Publishers Ltd., 1972), Vol. 2, p. 375.